

Laura Borràs Castanyer

## La maladie amoureuse dans les images et les textes

### Le désordre mental: une certaine logique du délire

**D**EPUIS LA NUIT DES TEMPS, le désordre mental a été une question inquiétante et mystérieuse qui a suscité le rejet et l'incompréhension. Des réactions qui, sans aucun doute, sont issues du danger intrinsèque à la notion même de différence. Si nous considérons l'étymologie qu'Isidore de Séville présente au sujet du concept de marginalisation, *exsilium* en tant que dérivé d'*extra solum* (vivre à l'extérieur de sa propre terre, des confins de la patrie), nous réalisons immédiatement que cette notion de marginalisation dérive de métaphores spatiales<sup>1</sup>. La dichotomie «dedans» et «dehors», centre et périphérie, comporte implicitement un très clair jugement de valeur: c'est le premier terme qui est positif. On voit comme même dans la cartographie l'espace connu est en correspondance avec la géographie, tandis que l'inconnu devient lieux de disposition des mythes et légendes, le territoire de l'inconnu. Cette image de différenciation spatiale se superpose à l'organisation sociale. Les dissidents, les marginaux, les

---

<sup>1</sup> La situation marginale même du fou dans les représentations graphiques répond à une idée très précise du concept de folie. Le Moyen Âge construit le monde, en trace les marges, les limites, et c'est dans cet espace limitrophe où il situe les scènes discordantes, étranges et troublantes, mais nécessaires à l'ordre et la sauvegarde de la collectivité. L'espace, coordonnée fondamentale, est agencé selon un axe quadruple qui oppose contenant et contenu, *dedans* et *dehors*, *plein* et *vide*, *ici* et *là*. À partir de ces termes ou de leurs variantes – espace intime et espace privé, connu-inconnu, ce qui est propre et ce qui est étranger, l'altérité, etc. – il s'élabore un langage qui représente, formule, analyse et pense le monde.

exclus appartiennent à la périphérie, la marge, la bordure parce qu'ils sont différents, parce qu'ils incarnent cette différence, c'est pour cela qu'ils se trouvent dans la sphère de la diversité.

Ailleurs, j'ai essayé de poser les bases de cette esthétique de la marginalité en partant du fait que la folie est, sous toutes ses manifestations, une déviation du code social, moral et discursif. Une déviation qui, pour reparler étymologiquement, trouve dans le mot même de «délire» une métaphore paysanne qui dénote à la fois un *excès* et une *externalité* qui sont décisifs. Selon Remo Bodei dé-lirer signifie dépasser, aller au-delà de la *lira* ou portion de terre située entre deux sillons. Cette idée, donc, de sortir des champs semés, de labourer «différemment», englobe les deux connotations fondamentales du délire, de la folie, que nous trouverons dans ses manifestations littéraires et artistiques. Cette différence devient rapidement une exclusion<sup>2</sup>, poussant les hommes du Moyen-Âge à essayer d'isoler et de signaler très clairement les individus concernés moyennant un certain nombre de traits. Ainsi, la tonsure (totale, partielle, irrégulière ou en forme de croix); des vêtements spéciaux (des couleurs vives, des oripeaux ou, même, la nudité), et des attributs qui, associés et contextualisés, deviendront le propre du fou (massues, sceptres, vessies de porc gonflées, capuches...) sont tous des signes d'infamie, dont la mission était de permettre à la population «normale» de reconnaître un groupe ou un collectif «spécial ou anormal», au choix: les fous. Aussi bien haï que craint ou respecté, on lui attribue des marques de reconnaissance et d'infamie qui deviennent de vrais emblèmes de sa condition. Dans le domaine des arts plastiques, la contrainte imposée par une rigide grammaire du langage iconographique nous permet de repérer immédiatement des signes définitoires clairs et récurrents: les cheveux longs, des barbes hirsutes, tonsuré ou porteur d'une capuche, grossièrement vêtu, défiguré et la massue à l'épaule, le fou, ce singulier *homo viator*, entreprend son odyssée particulière. Une odyssée qui nous mène aujourd'hui à analyser le poids presque encyclopédique du motif littéraire de la folie dans une œuvre du XVI<sup>e</sup> siècle, l'*Orlando furioso* de l'Ariosto, aussi bien dans son texte que sur les représentations iconographiques.

---

<sup>2</sup> Les sociétés n'ont presque jamais toléré les éléments différentiels nés en leur sein, que leur anormalité exclut de la civilisation de l'occident médiéval. On les marginalisera d'abord en leur faisant porter des marques distinctives de leur infamie. Plus tard, ils seront poursuivis, expulsés ou confinés dans la Renaissance. Il s'avère toutefois intéressant d'observer comment, dans un certain sens, on les sanctionne spatialement, on les isole et les sépare. Ils sont condamnés à un espace hors de l'espace. Leur différence est criminalisée.

### La folie d'Orlando<sup>3</sup>: une folie encyclopédique

Varii gli effetti son, ma la pazzia  
È tutt'una però, che li fa uscire.  
Gli è come una gran selva, ove la via  
Convieni a forza, a chi vi va, fallire:  
Chi su, chi giù, chi qua, chi là travia.  
(Ariosto, *Orlando furioso*, Canto XXIV, ottava 2)

L'étiologie de la folie signalée dans l'œuvre de l'Ariosto est une folie qui, jusqu'à un certain point, pourrait être considérée encyclopédique, dans la mesure où elle renferme toute la panoplie de représentations pathologiques propres de la folie littéraire des romans médiévaux dont l'Ariosto suit le modèle au XVI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une folie qui naît – comme la plupart des folies littéraires qui sont dues à l'amour – de la perte – réelle ou imaginaire –, de l'enlèvement ou de la disparition de la dame.

Le paradigme de la dame perdue comme cause de la folie amoureuse est le plus employé par les auteurs de l'occident médiéval. La disparition de la dame brise l'équilibre du chevalier. Son dédain ou son absence deviennent un signe incontestable de l'absence de raison, parce que, pour les chevaliers-héros des romans dont l'Ariosto s'est abreuvé, la dame est la raison de vivre. Voilà pourquoi la folie est une sorte de mort en vie, dans la mesure où elle est associée à une diminution du bon sens (*disminutio capitis*), des (bons) usages – la socialisation comme marque d'appartenance à la communauté –, et parce qu'elle permet l'irruption de la logique du délire. C'est donc l'amour qui se profile comme première cause de folie «textuelle». Cependant il faut pas oublier que la fonction littéraire du dément est de servir de miroir à l'humain en incarnant l'infrahumain. En fait, s'il faut en croire les troubadours, la raison n'est pas invoquée à l'heure d'aimer. Bernart de Ventadorn<sup>4</sup> nous dit: «om c'ama be non a gaire de sen» et Raimbaut d'Aurenga<sup>5</sup> ajoute: «Quar en amar non sec hom dreia via». Guiraut de Bornelh<sup>6</sup>, de son côté, réalise qu'il est impossible d'arriver au degré de *drut* sans un certain point de folie. Et c'est que l'amour ne suit pas le chemin de la logique, car

---

<sup>3</sup> En attendant au fait que nous sommes à Cesenatico dirai les noms tel quels ils apparent dans l'œuvre original.

<sup>4</sup> Bernart de Ventadorn, *Be.m cuidei de chantar sofrir*, v. 27, éd. Appel, p. 76-77.

<sup>5</sup> Raimbaut d'Aurenga, *Si de trobar agues melhor razo*, v. 36, éd. Pattison, p. 212.

<sup>6</sup> «No-i pot aver sen/ de gran jauzimen, / s'ab foldat no-i vai», *De chantar*, v. 19-21, éd. Kolsen, p. 238.

l'amour n'a rien de logique, et sa composante passionnelle est étroitement associée à la folie. Ainsi, rien d'étrange au fait que, dans les romans courtois, Yvain, Lancelot, Tristan – pour le roman en prose –, Majnun et Amadas, entre tant d'autres, une fois qu'ils ont perdu l'amour de leur dame, tombent malades à un point qui frise, ou atteint même, la folie la plus déchirante. Une folie qui naît de la douleur, du dérèglement psychologique provoqué par un traumatisme que l'on est incapable de supporter. Une folie, aussi, qui naît de l'amour démesuré – et, donc, fou – que, dans ces cas-ci, les chevaliers éprouvent envers leurs dames. J'ai toutefois relevé divers exemples dans lesquels les héros ou les héroïnes acceptent volontairement de se soumettre au calvaire de la folie, et se font passer pour fous. Je fais allusion à Ipomedon, le protagoniste du roman éponyme de Hue de Rotelande, ainsi qu'au Tristan des *Folies* et à celui d'Eilhart d'Oberge, pour ce qui est des personnages masculins, et à Célinde ou Clarmondine dans le *Méliacin* et le *Cléomadès*, respectivement, pour les protagonistes féminines. Cependant, il y a toujours aussi une relation amoureuse dans ces cas-ci. Les «simulateurs» ont besoin du masque de la folie, soit pour préserver leur amour envers quelqu'un d'autre, soit pour pouvoir s'approcher de l'objet du désir sans éveiller les soupçons du reste de la cour. Dans toutes ces scènes<sup>7</sup>, il existe un mécanisme qui, d'une façon ou d'une autre, est aussi en relation avec l'amour.

Il n'est pas nécessaire d'analyser les textes à fond pour constater que le cérémonial qui se dérive de cette sorte de cas est très similaire. Les personnes atteintes traversent un processus douloureux qui implique de graves troubles psychologiques. C'est à ce point que commence une métamorphose complexe dont le résultat final sera l'entrée en scène de l'image de l'aliéné, comme une sorte d'inversion de la naissance initiatique. C'est par le chagrin, la jalousie ou la trahison que s'engage une course démente vers l'évasion, vers un espace où la victime pourra manifester sa douleur et ses sentiments sans vergogne. Il s'agit d'une fuite vers la liberté. Dans le cas de l'Ariosto, la découverte du nom d'Angelica inscrit sur le tronc d'un arbre et enlacé à celui de Medoro déséquilibre Roland à un tel point qu'après une série d'hypothèses ingénues, nous assistons à la rupture de la limite entre le monde de la raison et celui de la folie. Roland ne peut même pas imaginer que celle qu'il aime puisse désirer tout autre homme. Il ne peut pas l'accepter. Voici la folie comme une fuite de la réalité. Les flèches empoisonnées de

---

<sup>7</sup> Le cas d'Ipomedon est peut-être le plus difficile à systématiser, car il semblerait que son but est de se faire aimer de la Fièvre, malgré sa condition de *recreant*, presque comme pour punir l'orgueil démesuré qui caractérise la femme aimée.

la folie intoxiquent progressivement son esprit désorienté, tandis qu'il s'enfuit aveuglément jusqu'à la tombée de la nuit. La douleur et la fuite sont le prélude de la scission. Et la direction que les chevaliers choisissent dans leur crise de douleur est celle des bois, du désert, de la forêt, de la montagne («per mezzo il bosco alla più oscura frasca», dans le cas d'Orlando, 124), c'est-à-dire, des espaces naturels situés hors des normes très rigide­ment réglées par la société courtoise, et qui ont toujours traditionnellement été des lieux d'initiation. Zimmer a démontré que la forêt est l'antithèse de la chaumière et du feu, de la civilisation et des limites de la campagne, de l'espace où règnent les dieux domestiques et où priment les lois et les coutumes humaines. C'est dans son abîme épouvantable, rempli de formes étranges et de voix sifflantes, que s'emmure le secret de l'âme<sup>8</sup>. Ainsi, la fuite représente une première rupture avec les normes, un besoin de s'exclure du système.

Toutefois, la fuite s'accompagne de toute une série de manifestations caractéristiques qui ont fini par devenir un to­pique littéraire. C'est dans la tête que naît le sentiment de la douleur; ce sera donc de là d'où partiront les troubles qui finiront cependant par atteindre le corps entier<sup>9</sup>. Roland pleure. Il pleure tant qu'il affirme lui-même que ce ne sont pas des larmes qui lui tombent des yeux, mais son essence vitale qui l'abandonne. Il soupire tant qu'il ne pense pas exhaler des soupirs, mais la vapeur de son cœur consumé. Sa souffrance est telle qu'il réalise qu'il n'est plus lui-même parce que, tout simplement, Roland a succombé aux mains d'Angelica et il n'est plus que le fantôme de ce qu'il était, que l'ombre de la raison qui l'a quitté. Très vite, cependant, la douleur se transforme en rage, en furie. Ainsi, Roland erre à travers le monde jusqu'à son retour à la grotte où il a découvert son malheur. Là, hors de lui, il taillade les inscriptions à coups d'épée jusqu'à tout réduire en poussière. L'ensemble conforme un crescendo de sensations qui débouchent sur la folie vécue comme une maladie. Une folie furieuse, pathologique, associée à la perte de la connaissance, des sens, de la mémoire, de la parole. Roland se retrouve accablé, épuisé, allongé sur l'herbe, immobile, incapable d'articuler un seul mot. Dans la plupart des cas, ceux qui sont atteints par la folie dans les textes littéraires se voient réduits à la condition animale. L'écart des normes dont nous parlions plus haut, associé à la perte de raison, sont les

<sup>8</sup> Heinrich Zimmer, «Quattro storie dal ciclo di Re Artù», in *Il re e il cadavere*, p. 205.

<sup>9</sup> Dans ce sens, la métaphore qu'utilise Chrétien pour faire allusion à la folie d'Yvain est remarquablement descriptive: *tempeste*. La folie comme une tempête qui se déchaîne brusquement, *Li chevalier au lion*, v. 2496.

paramètres qui régissent les actions du fou qui déchire ses vêtements, d'abord comme signe de douleur, puis comme claire démonstration d'un grave dysfonctionnement. Roland ôte son armure et sa cotte de mailles. Puis il se défait de ses armes, arrache ses vêtements et se met à exorciser sa douleur et sa rage en déracinant les arbres. La nudité partielle ou complète est un signe de folie parce qu'elle s'oppose à ce qui est acceptable et accepté par la société «normale». Ceux qui s'en écartent sont donc, logiquement, «anormaux». La nudité est tabou, prohibition, c'est-à-dire, exclusion. D'une façon ou d'une autre, l'homme nu est coupé de la société. Dans le cas des sauvages, la nudité est l'un des éléments qui fait voler le fantasme de la sauvagerie, qui démontre que l'homme dévêtu a cessé de faire partie de la collectivité, que c'est un aliéné de l'ordre social. Dans le cas des chevaliers qui passent par cette étape vitale loin de leur groupe et de leurs usages sociaux, il s'agit d'hommes devenus sauvages parce qu'ils se sont provisoirement «dépouillé» de leur caractère culturel.

La nudité représente la destruction d'un ordre antérieur et le passage à une situation anarchique dont les marques sont, tout d'abord, l'abandon des habits, autrement dit, la destruction de l'apparence externe<sup>10</sup>. Il s'agit du franchissement d'une autre étape ou d'un autre ordre «culturel», radicalement opposé à celui des hommes. Néanmoins, d'après les observations tirées des romans, cet état doit toujours être considéré comme transitoire, comme une phase nécessaire dans l'ascension du héros, comme une initiation, finalement – c'est extrêmement clair dans le cas d'Yvain, et aussi pour Roland. Cette transition est toujours située après un «état de culture» et avant qu'un retour à la culture ne se produise. Elle s'inaugure de même par une somme de «pertes», qui sont: l'abandon des vêtements comme signe culturel, la nudité du corps, le renoncement aux marques sociales de l'identité, aux lois, au comportement réglé; voici ce qui est le plus souvent représenté sur les miniatures des manuscrits aussi bien que décrit dans les textes. Je fais allusion à des processus qui, malgré leur origine psychologique, n'impliquent pas une élision du corps. Voilà pourquoi il me semble qu'il est aussi significatif de saisir l'importance de facteurs culturels – l'alimentation – et médicaux ou paramédicaux – la chaleur – dans la genèse de la folie. Dans *Amadas et Ydoine*<sup>11</sup>, la folie est décrite comme une bouffée qui échauffe le cœur avant d'arriver à toucher *li cerviaus*. L'insistance de certains chroniqueurs sur le facteur

<sup>10</sup> «Io ti dico d'Orlando [...] / al tutto furioso e folle, / al sereno, alla pioggia, al freddo, al caldo, / nudo va discorrendo il piano e 'l colle» (Canto XXVII, 8).

<sup>11</sup> *Amadas et Ydoine*, v. 2968-2969.

de la chaleur en rapport avec le trouble de Charles VI est absolument remarquable. Dans la *Folie Lancelot*, c'est sur l'importance de la «chaude saison» que l'on met l'accent:

Adont faisoit moult grant chault ou païs, si comme le temps doit en celle saison et celle grant chaleur estoit une chose qui trop nuisoit a Lancelot et qui trop le mectoit en greigneur forcenerie que ne faisoit la froide saison. (*Lancelot en prose*, c., VI, 11-14, éd. Micha.)

Dont il avint a cellui jour pour le grant chault qu'il faisoit qu'il fu si eschauffés de forcenerie et de rage qu'il commença a gicter pierres et bastons a tous ceulx qu'il encontroit tout maintenant qu'il entra en Corbenic.

(*Lancelot en prose*, VI, 14-18)

Mais la chaleur n'est pas le seul facteur décisif, l'alimentation est un autre point clé. Le texte qui insiste probablement le plus sur cet aspect est le *Lancelot en prose*. Dans la prison de Gamille, Lancelot ne mange ni ne boit «por nul confort que l'en li face», ce qui fait qu'«il ot la teste wide, si li est monté une folie et une rage». La tête et l'estomac semblent étroitement associés, à tel point qu'un estomac vide peut mener quelqu'un à se «vider de raison». En fait, ce commentaire part de l'idée qu'une personne qui ne se nourrit pas perd ses facultés. Et, bien sûr, la faiblesse est très souvent en rapport avec certaines formes de folie – celle de type mélancolique –, ce qui implique que la faculté de raisonner est celle qui disparaît le plus vite. Roland se trouve dans la même impossibilité d'absorber un aliment ni de succomber au sommeil pendant trois jours et trois nuits. Après, la manière de s'alimenter montre que le fou ne respecte plus les normes civilisées: «le mani e il dente lasciò andar di botto in quel che trovò prima, o crudo o cotto» (XXIV). Ainsi, nous venons de le voir, outre l'amour, la chaleur et l'alimentation jouent un rôle décisif dans la folie des héros médiévaux. La sauvagerie, comprise et vécue comme une folie par la plupart de nos personnages littéraires, est une phase d'amnésie qui va du désir de liberté à l'autodestruction. Une destruction qui passe par l'abandon de tous les signes qui font d'un individu une personne intégrée. Voilà pourquoi la nudité acquiert une fonction très spécifique au moment du retour à la «normalité». Dans le cas d'Yvain, la demoiselle qui le découvre nu se débrouille pour qu'il ne sache jamais qu'elle l'a vu dans cet état. C'est au moment de la réintégration que l'expérience de la nudité est encore plus traumatisante, car ceux qui ont été touchés ne supportent pas l'idée de se savoir nus, une fois qu'ils ont recouvré la raison. Pour nous faire une idée de ce que représentait la nudité au Moyen-Âge, l'exemple des hommes et des femmes qui simulent la folie

est encore plus significatif, car ceux-ci ne se dévêtent jamais. Plutôt que se dépouiller de leurs habits, ces parfaits simulateurs choisissent une autre caractéristique particulière du large éventail sémiotique propre de la folie. Ils pourront les abîmer, s'en procurer de plus misérables et en plus piteux état, mais ne s'en déferont jamais, ce qui est un signe bien clair de la conscience vigilante cachée derrière le déguisement du fou.

Il y a cependant bien d'autres manifestations qui joignent la douleur à la folie, de sorte que la première devienne la cause de la seconde, et c'est le cas d'Orlando – ne l'oublions pas. Après le renoncement aux vêtements, arrive le refus des armes propres de la chevalerie, l'épée ou la lance. Une fois exclus de l'univers courtois, le malade n'a plus besoin de ses emblèmes, qui sont plutôt devenus une gêne. À ce stade-là, l'individu affecté ne se reconnaît plus. Il a cessé d'être ce qu'il était. Il est un autre. Un être qui, de la même façon qu'il a rejeté habits et armement, abandonne aussi sa capacité intellectuelle par excellence, c'est-à-dire, la parole. Comme si, tout à coup, et comme une conséquence même de tout le processus, étant incapable de se reconnaître, il ne pouvait se rappeler non plus les signes qui l'identifiaient, le nom, le lieu d'origine, la capacité de se manifester. L'absence de parole est interprétée comme une absence de raison, de savoir<sup>12</sup>. Plus encore: dans le cas d'Orlando, le malade est une bête. Au lieu de se montrer abattu, absolument mélancolique, ses qualités physiques (comme la force, la capacité humaine de marcher...) se voient augmentées par cette involution, et il exprime maintenant sa douleur et sa rage à travers le langage de la violence.

---

<sup>12</sup> Cette affirmation se reflète parfaitement dans le fragment du *Lancelot en prose* que voici: «le esgarde et puis si dist a mon signor Yvain basset: "Cis chevaliers ne samble mie estre sages; non voir, de sens ne li vint il mie qu'il encore n'a il a nous parlé"», (*Lancelot en prose*, t. VII, p. 446); «elle le regarde fixement, puis dit à voix basse à monseigneur Yvain: "Ce chevalier semble avoir perdu toute sa raison, puisqu'il ne nous a pas encore parlé"».





Il peut arriver à être terriblement agressif<sup>13</sup>. Il a remplacé le langage par les cris<sup>14</sup>. Il y a même des occasions où il perd la verticalité, signe définitif de la mutation qui a eu lieu (voir les images de Nabuchodonosor et St. Jean Chrysostome).



Dans cet état, le fou vit comme une bête sauvage, dans l'environnement correspondant, et il adopte les mœurs des animaux<sup>15</sup>, dans un oubli total de lui-même. Dans le récit que nous analysons, il faut néanmoins préciser que l'Ariosto introduit une étape de «contact» – en quelque sorte – avec l'humanité mais dans un sens opposé à celle de Chrétien. En effet, Roland s'enfuit vers la forêt quand il est assommé

<sup>13</sup> Il y a logiquement des exceptions, comme celle de Majnun qui, malgré tout, se montre terriblement intéressé et égoïste quand il accepte l'aide de son ami Nawfal pour déclencher la guerre contre le père de Leïla et tente de la séduire par la force. À ce moment-là, la mort des innocents qui doivent le défendre et sont aux ordres de son père ne lui semble ni injuste ni cruelle, parce qu'il considère tout cela du point de vue de l'injustice de propre souffrance, qui se prolonge indéfiniment dans le temps. Majnun est aveuglé et, pour lui qui s'est laissé mourir pour l'amour de sa dame, la vie humaine n'a aucune valeur. Nizami, *Leïla et Majnun*.

<sup>14</sup> Sous cet aspect, il y a aussi des exceptions. Merlin conserve le don de la prophétie et vit dans l'état le plus sauvage qui soit. C'est par sa merveilleuse poésie amoureuse que Majnun devient un poète célèbre.

<sup>15</sup> Il mange de la viande crue, emploie ses mains comme s'il s'agissait des griffes de ses «congénères», utilise des armes improvisées, issues du contexte dans lequel il vit et s'agite, etc.

par la douleur, mais il se réfugie chez des bergers qui, pour le consoler, lui racontent les amours et le mariage d'Angelica et Medoro: moyennant une parfaite mise en abyme, il se trouve confronté à son propre malheur. C'est à ce moment-là que Roland sombre tellement dans la folie que ce chevalier qui défendait les faibles et les opprimés s'en prend aux bergers qui l'avaient accueilli et les roue de coups: après avoir arraché la tête de l'un, il s'en sert comme d'une massue contre les autres; c'est l'une des scènes qui a suscité le plus grand nombre de représentations iconographiques (pensons à Valgrisi ou à Franceschi).

Il lutte contre des ours ou des sangliers sans autres instruments que ses bras nus et ses mains désarmées (revoyons l'illustration de Doré). C'est à ce moment-là que la folie «chevaleresque» et la folie «sauvage» se mêlent et se confondent, dans le sens où certains chevaliers passent par cet état de folie furieuse que caractérise Orlando. À l'autre extrême de cette folie se trouve, nous en parlions plus haut, la folie feinte. Une folie qui est «la voie», le canal, le moyen, et non pas une fin en elle-même, comme dans le cas antérieur. Les fous furieux doivent subir tout le cours involutif, qui peut être plus moins long selon le temps que mettra à arriver la guérison, le salut, le pardon. Pour les acteurs improvisés, la folie est un coup de pinceau, un maquillage, un déguisement, un masque. Ils recueillent les marques traditionnelles qui distinguent la folie et les exploitent comme l'ambiance parfaite de leur mise en scène. Ce sont des observateurs attentifs et des connaisseurs du phénomène. Ils savent combien l'image du fou provoque le rejet, mais cela n'est pas obstacle: ils décident d'en subir l'opprobre dans le but de réussir en amour. Bien qu'il s'agisse de folie simulée, ce n'en est pas moins une folie. Elle présente tous les traits de la folie causée par l'amour, car c'est une folie consciemment subie pour l'amour de quelqu'un d'autre. On pourrait même avancer que ces fous démontrent encore plus le sacrifice de leur amour, dans la mesure où ils acceptent de passer outre tout l'aspect négatif qui borde le domaine de la folie et s'y plongent sans hésitation, forts de leur volonté d'arriver à leur objectif, parce que c'est de celui-ci que dépend leur propre salut. Ils sentent le besoin inexcusable de se surpasser dans leur condition d'amants, parce que c'est précisément l'amour qui définit leur personnalité. Ils sont aliénés par la disparition de l'élément amoureux. Ils préfèrent sembler déments aux yeux des autres et rester sages et fidèles à leur amour véritable, plutôt que d'accepter la réalité qui leur échoit et devoir mener une vie aliénée.

Jusqu'à présent, nous avons cité les mécanismes de la folie d'Orlando, qui vient en grande partie de l'exemple ayant peut-être eu le plus de fortune quant à l'imposition d'un modèle littéraire à suivre: le bref épisode de la folie d'Yvain a posé les bases de la représentation de la

folie furieuse chevaleresque. Comme Yvain, au cours de son nomadisme sauvage, Orlando devient méconnaissable avec un corps sale et décharné, une peau hâlée et burinée, des yeux enfoncés, une barbe hirsute, des cheveux en broussaille qui signalent sa dégénérescence bestiale (XXIX, 60). Je ne peux évidemment pas m'occuper ici de l'analyse d'autres œuvres littéraires qui ont conformé le corpus textuel<sup>16</sup> de ma thèse doctorale, bien qu'il me plairait d'analyser –même de façon très succincte – un exemple, celui du Tristan des *Folies*, qui se trouve aux antipodes du modèle littéraire que nous venons de présenter, mais qui s'avère tout aussi décisif pour comprendre le phénomène de la folie dans le milieu courtois. Dans les œuvres de référence, Tristan réalise que la seule façon de pouvoir approcher celle qu'il aime est d'adopter un déguisement qui n'éveille aucune défiance. C'est sous cet aspect que la folie devient double masque: d'abord, parce que c'est un chevalier qui la choisit et il semblerait invraisemblable que quiconque de la cour du roi Marc abrite des soupçons à son égard; ensuite, parce que la folie est présentée avec toutes ses marques ou ses attributs, dans toute sa dimension, mais il s'agit d'une fiction. Effectivement, les récits des *Folie Tristan* sont les textes qui présentent mieux que tout autre le besoin de construire la folie comme un artifice, quand le sujet perçoit qu'il vit une passion amoureuse qui, par son essence, est déjà folie. Le fait que Tristan réalise ce besoin et parle de la construction d'un imaginaire insensé où vivre son non-sens est, sans aucun doute, un acte plus propre d'un sage que d'un fou. Assumer un état de folie et, postérieurement, représenter un rôle face à la société, n'est point un signe de démence, mais d'astuce. Ce que l'on pourrait considérer comme une folie est l'option de se déguiser en fou comme moyen d'approcher la dame. Dans

---

<sup>16</sup> La thèse analysait les épisodes de folie qui apparaissent dans les œuvres suivantes: *Livre de Daniel, Livre des Rois, Buile Suibhne, Vita Merlini, Cligés, Li chevalier au lion, Ipomedon, Leïla et Majnun, Tristan* (Eilhart), *Folie Tristan* (Berna), *Folie Tristan* (Oxford), *Robert le Diable, Amadas et Ydoïne, Lancelot en prose, Tristan en prose, Roman de Tristrant en prose* (Ms. 103 BN), *Roman de la Violette, Folie Lancelot, Guiron le Courtois, Fou*. Dixième conte de la *Vie des Pères*, Conte 38 de la *Vie des Pères, Li jeu de la Feuillée, Libre d'Evast e Blaquerna, Chevalier au barisel, Cléomadès, Méliacin ou le cheval de fust, Dit du Prunier, Roman de la Dame à la Lycorne ou du Biau Chevalier au Lyon, Valentin und Namelos, Valentine et Orson, Ysaÿe le Triste et l'Orlando furioso*. Les textes suivants ont aussi été l'objet d'étude – littéraire ou linguistique –: *Poème de Gilgamesh, La vie de saint Thomas Becket, Roman de brut, Lai du fresne, Guigemar, Chèvrefeuille, Chaitivel, Guillaume d'Angleterre, Erec et Énide, Li chevalier à la charrette, Li contes del graal, Roman de Tristan* (Thomas), *Partonopeus de Blois, Aucassin et Nicolette, Tristan* (Gotfried), *Tristan* (Béroul), *Chanson du Chevalier au Cygne, Les vers de la mort, Lai de Mélion, Lai de Tyolet, Lai de Graelent, Roman de Renart, Tristan de Nanteuil, Lai d'Aristote, Le dit dou pliçon, Du sot chevalier, Do pre tondu et le Flamenca.*

le cas de Tristan, cependant, le choix se produit d'une façon presque spontanée. Ce n'est pas en vain qu'il a recours à l'image du fou. En réalité, Tristan est fou d'amour, et lorsqu'il décide de voir sa dame pour ne pas mourir de douleur, il se propose de sembler fou aux yeux de tous, d'une façon extérieure, physique, si l'on veut. Ainsi, du point de vue thématique, nous pouvons donc distinguer littérairement deux types de folie: l'une, évidente et simulée; l'autre, subtile et réelle. Voilà pourquoi il convient de toujours garder présente l'ambivalence de la folie de Tristan, qui n'a rien d'un fou quand il élabore un stratagème lui permettant d'approcher Iseult, mais qui est fou en tant qu'il est amoureux. Dans ces textes, la folie est un mélange où l'on trouve à la fois le déguisement, la métamorphose, la pénitence et la preuve d'amour. Tristan épargne ses ressources et sa folie intérieure lui permet une transformation réelle, mais il doit aussi représenter cette folie extérieurement, d'une façon bouffonne, ridicule et, ne l'oublions pas, humiliante. Une sorte de culpabilité latente le fait glisser vers l'ignoble: ses métamorphoses en lépreux ou en fou en sont un bon exemple<sup>17</sup>. Dans ce sens, c'est la même option que celle du Lancelot à la *Charrette*, qui suit la voie la plus indigne pour démontrer sa folie amoureuse. Le passage à la folie se produit presque spontanément, il est fou et en est conscient. Sombrier dans la démence pour cause de désespoir amoureux est un comportement que la littérature assigne typiquement au sexe masculin (la folie des femmes est toujours simulée: c'est le cas de Clarmondine ou de Céline dans le *Cléomadès* et le *Méliacin*, respectivement).

Ainsi, ne serait-ce qu'en qualité d'aperçu, nous pouvons conclure que la folie des *Folies Tristan* est une arme à double tranchant. Les deux poèmes partent du principe qu'il n'y a qu'une frontière très fragile entre la folie issue des passions amoureuses et celle qui est causée par un désordre mental sérieux. À mon avis, toutefois, ce qui se dégage des deux récits, c'est que la vraie folie consiste à simuler la folie et à souffrir les ignominies qui y sont associées. Au Moyen-Âge, simuler la folie est assurément un acte insensé, démesuré, indigne des chevaliers, et qui n'a rien de courtois... Cependant, cette fiction naît de l'amour. Et c'est que dans un monde comme celui de la société arthurienne, folle de passions amoureuses, décider de se faire passer pour fou afin d'approcher sa dame est une attitude qui prouve que la plus grande des folies est, sans aucun doute, l'Amour.

---

<sup>17</sup> «Le Tristan de Thomas», in Jean Charles Payen, *Les Tristan en vers*, Paris: Garnier, v. 1774-1783, p. 202. *Le Tristan de Béroul*, in *op. cit.*, v. 3538-3546, p. 113.

### À la croisée des discours

Le fou est un exclus, un marginal, une image de la compétence de tous et de personne. Sans être une image privilégiée, le fou est à la fois l'objet de savoirs, le point de débat de pouvoirs et le protagoniste d'un discours littéraire et iconographique. Mais de qui relève finalement le fou? Du juge, du médecin, de l'artiste, de l'écrivain ou du prêtre?

C'est là que réside le paradoxe: le fou, personnage marginal, se trouve à la croisée des discours. Il n'est pas le centre d'attention d'un discours concret, mais se situe exactement entre les discours, aux limites de l'un et de l'autre, juste là où chaque domaine discursif coudoie son rival. L'étude du fou permet de faire le bilan des conflits entre les discours. Ainsi, la folie qui associe l'âme et le corps appartient aux domaines de la médecine et la théologie, discours du corps et discours de l'âme, respectivement, tandis que la médecine et le droit se posent le problème de l'aliénation chacun à leur façon. Et la littérature dans tout ça? Bien qu'elle échappe à la raideur du discours universitaire, elle maintient un dialogue ouvert avec la médecine, la théologie ou le droit. Le corps, Dieu et autrui (la société entourant le fou) ont une vraie place dans les scènes de folie littéraire, comme le montre l'exemple d'Orlando. Ce dialogue s'articule cependant en toute liberté. L'écrivain joue librement avec les notions médicales ou les schémas hagiographiques, ce qui lui permet, entre autre, de décrire la folie provoquée par la Dame à l'image de la folie inspirée par Dieu.

Le tableau suivant expose en contraste les différences ou les similitudes existant entre la médecine, la théologie et le droit. Cette grille prétend donc signaler de façon synthétique les relations entre les trois discours universitaires de l'époque au sujet de la folie.

#### LA FOLIE ET LES DISCOURS UNIVERSITAIRES

	DROIT	MÉDECINE	THÉOLOGIE
<b>1. Objet du discours</b>	-autrui	-le corps	-Dieu
<b>2. Nature du discours</b>	-synthétique - générique	-analytique -spécifique	-allégorique -universel

<b>3. Fonction du discours</b>	-régulatrice	-descriptive	-spéculative
<b>4. Conception de la folie</b>	-étroite (folie = défaut) -négative	-prolix (folie = excès) -positive	-rhétorique (folie = inconnu) -métaphorique (perversion du Malin)
<b>5. Point de vue</b>	-interdépendant	-partiel	-totalisateur

### L'héritage de la médecine

C'est au cours du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., et sous l'irruption de deux grandes influences culturelles – la notion de «folie» dans les grandes tragédies, et celle de «furor» de la philosophie platonicienne – que se produit la transformation du concept de mélancolie. La vague renaissance de la conception aristotélique du concept qu'on trouve ici nous montre que c'est la bile noire (μελα) qui est à l'origine de tout le problème<sup>18</sup>. Il était si notoire que cette substance causait la folie que, dès la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., on utilisait le verbe μελαγχολαν (être d'humeur noire, synonyme de χολεριαν, être coléreux) comme synonyme de μαινεσθαι (être fou). Le sujet éprouve un obscurcissement de la conscience, se trouve profondément abattu, vit dans la peur, souffre des hallucinations; il peut occasionnellement être affecté de lycanthropie<sup>19</sup>, qui le poussera à errer dans la nuit, à hurler et à dévorer ses proies, comme un loup. C'est toutefois Aristote qui, le premier, favorisa l'union médicale de la mélancolie avec la notion platonicienne de «furor». Cette théorie est expliquée dans les *Problèmes*, Section XXX, chapitre 1, «De la réflexion, de l'intellect et de la sagesse»: l'auteur y établit une

<sup>18</sup> R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, Les auteurs de *Saturne et la Mélancolie*, considèrent que ces vers de Ménandre sont ceux qui illustrent le mieux ce que les hommes de la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. entendaient par mélancolie (la traduction du grec est de Jeannie Carlier): «Il est un peu fou, celui-là, nom d'Apollon! Il est fou! / Il est devenu vraiment fou, fou furieux, bonté divine! / [...] La bile noire lui est tombée dessus, / ou quelque chose comme ça. / Eh! Qu'est-ce qu'on irait imaginer d'autre?».

<sup>19</sup> Voir le livre de Klibanski *et al.*, p.46, note 43. Il est très intéressant de voir la relation entre ces symptômes et la folie sauvage. Dans ce sens, le livre de Gaël Milin, *Les chiens de Dieu. La représentation du loup-garou en Occident (XI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, s'avère extrêmement révélateur et suggestif.

comparaison entre le vin et la cause de la *mélancolie* pour faciliter la compréhension du phénomène. Aristote veut démontrer que les maux de nombreuses personnes sont le produit des mélanges se produisant dans leur corps, tandis que, pour d'autres, les affections sont le résultat et la conséquence de leur propre nature. Ainsi, tout comme le vin peut provoquer différentes réactions chez les individus – certains pleurent, d'autres rient, les uns deviennent violents, les autres affectueux –, et ceci se doit à leur propre nature, la *melancholia*, ce dysfonctionnement du mélange entre le froid et le chaud – qui sont l'essence de la nature –, se manifeste différemment et donne des mélancoliques sauvages, silencieux, pleureurs, loquaces, etc. Une fois la similitude établie, il essaie alors de faire la relation entre ce que le vin et le tempérament mélancolique ont de naturel. C'est à partir de ce moment-là que l'air commencera à jouer un rôle fondamental, presque décisif, dans le développement du raisonnement. Nous percevons la présence de l'air dans le vin grâce aux bulles. Le vin provoque un sentiment d'excitation qui est propice aux plaisirs de l'amour<sup>20</sup>. C'est cette association d'idées qui explique que certains mélancoliques soient lascifs. Car l'élan amoureux est issu de la nature du souffle d'air<sup>21</sup>: le membre phallique en est l'indice, puisqu'il change de taille grâce à l'air qui le gonfle. Ce qui nous intéresse vraiment de toutes ces disquisitions est que la raison est quelque chose d'aérien, *μνευματικῶδη*, «qui vient de l'air», une notion qui, étymologiquement parlant, s'ajuste au terme *follis*, fou. En effet, ce qu'Aristote nous dit c'est que la créativité consiste essentiellement en une terrible incitation à l'aliénation, en une pulsion irrépressible qui nous transforme en une autre personne. Comme le souligne justement Agamben, Aristote établit le point de départ d'un processus dialectique au cours duquel la doctrine du génie est indissolublement associée à celle de l'humeur mélancolique<sup>22</sup>. Associée à la «*mania divina*» de Platon,

<sup>20</sup> D'où l'idée habituelle de toujours voir Dyonisos et Aphrodite ensemble. Comme l'indique la traductrice, «la raison profonde est que le sperme aussi est aérien; il est de même nature que l'écume. Et Aphrodite naît de l'écume [...]»; à la suite de ce commentaire, il y a une intéressante liste de caractéristiques physiques qui permettent de signaler que l'air est un élément commun au vin, au mélange de bile noire et au sperme (Aristote, *Problema XXX*, p. 87, note 32, p. 111-112).

<sup>21</sup> Aristote cite encore plus d'exemples démontrant la relation cause-effet entre l'air et la maladie, comme le fait que la plupart des mélancoliques soient maigres de constitution et que leurs veines soient bien saillantes du fait que, il ne pouvait en être autrement, elles sont gonflées par l'air, facteur si déterminant pour cette question.

<sup>22</sup> Agamben élargit la liste aristotélicienne (Héraclès, Bellérophon, Héraclite, Démocrite, ...) tout en reconnaissant qu'elle pourrait être bien plus longue. Il parle des poètes du Duecento, de l'Humanisme, de Michel-Ange, Dürer, Donne. Il fait ensuite un

cette double polarité de la bile noire contribue à faire de la mélancolie une maladie spécialement duelle<sup>23</sup>.

Quoi qu'il en soit, il peut être distrayant de connaître les soins et les remèdes que certains d'entre eux administraient aux malades de type «chimérique», c'est-à-dire, ceux qui se font des idées chimériques, aussi bien les tristes que les joyeux, en passant par les divers degrés de manifestation de violence et/ou de fièvre. Mais attention, comme le souligne Celse, les plus violents cèdent aveuglément aux pulsions du mal. Car, depuis bien longtemps, la folie – sous n'importe laquelle de ses formes – est associée au Malin, au mal ou, du moins, à l'artifice, au châtement ou à l'apprentissage punitif – c'est le cas d'Orlando. Celse lui-même parle de traitements basés sur divers moyens: la lumière ou l'obscurité, les rêves et les veilles, les saignées et les raclées, leur raser le crâne et le frictionner avec certains produits, les lectures et les conversations, les potions et les purges, les jeûnes, les exercices et les voyages. Évidemment, pour traiter les égarements de l'esprit, il est nécessaire de s'en tenir aux différentes façons dont ils se présentent chez chaque individu: il faudra dissiper les vaines terreurs des uns, atténuer l'audace des autres; ceux-ci ne peuvent être contrôlés que par les châtements corporels, tandis qu'on devra essayer de contenir le rire intempestif de ceux-là par les sermons et les menaces; et c'est en offrant de la musique, des roulements de tambour et toute sorte de sons stridents que l'on pourra faire émerger certains de leurs tristes cogitations. En général, selon Celse, il vaut mieux suivre le courant de leur folie plutôt que de la combattre ouvertement, pour les faire passer progressivement, sans qu'ils s'en aperçoivent, à des idées plus sensées.

Dans l'Antiquité, la nature et la maladie ne s'excluent pas et peuvent se superposer; ce n'est que dans le cas de la *melancholia* que nous constaterons combien l'ambiguïté est déconcertante puisqu'elle peut être à la fois une complexion, une nature, un tempérament et un caractère autant qu'une maladie. Ainsi, donc, la folie (en tant que *mania*) est un phénomène essentiellement duel. Parmi la multiplicité de formes qu'elle peut adopter, il existe deux traits définitionnels qui sont à l'origine de cette distinction: il y a une folie de l'âme et une folie du corps. La première relève des philosophes et peut être comprise comme la «bonne folie». La seconde est de la compétence des médecins et a été

---

saut jusqu'à ce qu'il appelle le troisième âge de la mélancolie, le XIX<sup>e</sup> siècle: Baudelaire, Nerval, Coleridge, Strindberg, ...

<sup>23</sup> Plus tard, Marsilio Ficino établit le canon de la Renaissance quant au génie mélancolique et, dans son *Anatomy of Melancholy*, publiée cinq à peine après la mort du créateur de Hamlet, Robert Burton considéra que tout le monde, sans exception, était atteint de mélancolie.



considérée comme la «mauvaise folie», la maladie. Le médecin doit nécessairement avoir une vision globale de la notion. Même en supposant qu'il puisse croire à l'existence d'une «bonne folie», il n'a pas les moyens de distinguer une folie inspirée par un dieu, de la folie pathologique d'un malade qui, dans son délire, souffre et décrit ses visions. Les symptômes sont identiques, même si l'étiologie en est différente et, pour un médecin, les symptomatologies similaires peuvent dériver de pathologies similaires. Pour le médecin, par conséquent, la folie est une maladie qui touche l'âme et le corps, et la *mania* est une maladie somatique ayant des implications secondaires sur l'esprit. L'aliénation de l'esprit se présentant dans les cas de *mania* est alors une conséquence de l'état pathologique du corps, tandis que pour les philosophes postérieurs à Platon, il s'agit d'un état d'esprit, d'une certaine attitude, qui peut même être religieuse et ne doit pas forcément être considérée comme quelque chose de négatif, bien au contraire.

Bien que la littérature du Moyen-Âge semble connaître la théorie des humeurs à travers Constantin l'Africain – simplifiée, il est vrai –, elle ignore la complexité de la typologie médicale. Les dénominations qu'emploieront les différents auteurs – *forsenerie*, *derverie*, *rage* – font autant allusion à la *mania* qu'à la frénésie. Ce n'est que dans le cas de la mélancolie que l'on peut parler de pénétration du discours littéraire et, malgré tout, de façon fort superficielle, dans *Li chevalier au lion*<sup>24</sup>. Il me semble que ce ne serait pas une énormité d'affirmer que, pour Chrétien de Troyes ou pour l'Ariosto, la mélancolie n'est qu'une vague notion. Pour un médecin de l'époque, le comportement d'Yvain et, plus encore, celui d'Orlando, répondraient plus à celui d'un frénétique qu'à celui d'un mélancolique; cette lecture semble étayée par l'usage prédominant du terme *rage* (*Yvain*, *op. cit.*, v. 2865, 2946, 2950, 3001) pour les substantifs, et des verbes *forsener* (*Yvain*, v. 2807, 2830, 2874, 2924, 2985) ou *issir del sen* (*Yvain*, v. 2799), dans tout l'épisode de la folie de l'Yvain, et au titre que reçoit l'œuvre de l'Ariosto en raison de l'importance de l'épisode de la folie furieuse d'Orlando. L'usage du vocabulaire est effectivement une bonne façon d'essayer de comprendre comment les romanciers estiment les notions médicales, ainsi que leur niveau de connaissance. C'est donc dans ce sens qu'il est intéressant de souligner que l'auteur du *Lancelot en prose* utilise l'expression *noire dolors* (*Lancelot en prose*, t. I, p. 347, éd. Micha) pour définir la mélancolie qu'éprouve Galehaut. Chrétien utilise aussi une métaphore hautement évocatrice quand il parle de *tempeste* (*Yvain*, v. 2946) au lieu

<sup>24</sup> La conduite de la dame de Noroison fut si efficace que: «del cervel li trest si fors la rage et la melencolie», *Yvain*, v. 3000-3001.

d'accorder son lexique à la terminologie médicale. Le terme *frenesie* sera introduit un siècle plus tard. Nous le trouverons, par exemple, dans le *Cléomadès* d'Adenet le Roi, qui rapporte la *frenesie* de Crompart.

Quant au discours médical que les écrivains de fiction médiévale emploieront dans leurs œuvres, il faut dire que la littérature ne l'aborde que de façon très partielle. Face à la multiplicité d'éléments nosographiques constituant la notion de folie du point de vue médical, la littérature offre une vision uniforme, qui s'avère forcément incomplète, simplifiée et confuse. La folie sera surtout définie par son caractère de maladie «échauffante» (violente); c'est l'une des quatre composantes du corps que le discours littéraire privilégie: la bile jaune, le feu, la chaleur. Voilà pourquoi la plupart des fous sont des déments coléreux, c'est cet aspect plus solaire que lunaire qui prévaut dans les textes littéraires.

Littérairement, toute folie est inaugurée par une rupture: il s'agit d'un élan irrépressible qui force à quitter le monde des hommes, à fuir leur regard. Le désir de se cacher est le prélude de la démence<sup>25</sup> et l'inversion de l'errance chevaleresque. Ce geste de dissidence s'ajuste à l'image de la conception médiévale de la folie: le fou est un être situé au-delà de tout espace civilisé ou socialisé, hors de lui, hors du bon sens. Le *topos* de l'errance, qui va de l'*Yvain* à *Don Quichotte*, n'est pas l'apanage du roman courtois. Il se trouve aussi dans les textes hagiographiques, associé aux représentations du *solivagus* ou *vagabundus*: ceux qui, dans leur état de démence, traversent vallées et montagnes pour arriver au sanctuaire, où ils trouvent enfin la guérison<sup>26</sup>. Parce qu'il est important de souligner que, dans les textes littéraires, la folie est toujours une péripétie, jamais une destination finale. Il s'agit toujours d'une aventure, d'un voyage vers l'inconnu et d'une ascèse. Encore plus dans la Renaissance, la figure de l'*indignitas hominis* devient obsédante pour ceux qui avaient fait de la *indignitas hominis* la pierre angulaire de leur

---

<sup>25</sup> C'est la conduite de Merlin dans la *Vita Merlini* et celle d'Yvain dans *Li chevaliers au lion*, entre beaucoup d'autres comme, par exemple, Jehan dans le *Dit du Prunier* ou Lancelot dans la troisième folie du roman en prose; Tristan, aussi, dans le roman en prose, ainsi que Suibhne ou Majnun dans le *Buile Suibhne* ou *Leila et Majnun*, respectivement. Geoffroy de Monmouth, *Vita Merlini*, éd. Faral, v.74-75: «Et fugis ad silvas, nec vult fugiendo videri, Ingrediturque nemus, gaudetque latere sub ornis». Chrétien de Troyes, *Li chevaliers au lion*, éd. Roques, v. 2786-2787: «Mis se voldroit estre a la fuie / toz seus en si salvage terre».

<sup>26</sup> C'est le cas du «Dervé» du *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, ou du pèlerin dont rêve Aucassin dans *Aucassin et Nicolette*. Leur pèlerinage particulier est involontaire, réalisé hors des routes habituelles, possiblement réel, mais sans doute accompli pour rappeler le modèle évangélique.

philosophie. Les modèles sont très clairs et plus ou moins imités. Cependant, comme nous le verrons dans le cas de l'Ariosto. Il y a dans la folie amoureuse d'Orlando un sens hybride, double: le mythe moyenâgeux de l'homme puni de ses passions par la démence et le départ du mythe renaissant de l'homme aliéné par sa nature même<sup>27</sup>. On observe aussi un processus de recréation, de réécriture des modèles du passé. C'est que, selon leur façon de moduler le passé dans leur propre présent, pour les écrivains qui ont «refait» les épisodes de folie précédents, ce passé est à la fois source d'inspiration et source de contradiction, de sorte qu'il leur permet de créer et de construire de nouvelles fictions qui innovent tout en reprenant la tradition. Les lecteurs savent que la folie furieuse d'Orlando est un châtement divin: il est puni parce qu'il a délaissé ses obligations guerrières et ses devoirs de vasselage envers son peuple et son roi pour une raison d'amour. Il est aisé de constater que nous nous trouvons dans la tradition inaugurée par Chrétien, puisque la folie d'Orlando est un nouvel exemple de *recreantise*, mais châtiée cette fois-ci de façon divine, voilà la différence. L'appropriation de l'ancien modèle est une voie vers les créations de nouveaux visages de la folie. L'exemple de l'Ariosto est paradigmatique à partir du titre même: *Orlando*, synthèse de l'héritage médiéval et *furioso*, empreinte de l'héritage classique provenant de l'*Heracles furens* d'Euripide et de l'*Hercules furens* de Sénèque. Dans son *Vocabulario degli Accademici* (Florence, 1889, vol. VI, p. 651), La Crusca définit *furioso* comme celui qui est atteint de furie, une perturbation de l'esprit produite par la rage ou par une autre passion: les malades se livrent à des actions violentes, désordonnées ou, simplement, irréflechies. Tout coïncide: l'imaginaire iconographique, littéraire et linguistique conforme un espace unique et mythique où se mêlent tous les éléments de la réalité, à travers une fusion qui dévoile les tensions sous-jacentes de l'ordre culturel, pour nous parler du désordre mental produit par le chagrin d'amour.

Laura Borrás Castanyer\*  
(Universitat Oberta de Catalunya)

---

<sup>27</sup> Martine Bigeard, *La folie et les fous littéraires en Espagne*, Paris, 1972, p. 125.

\* Professeur d'Études Humanistes et de Philologie à l'Universitat Oberta de Catalunya, où elle enseigne Théorie de la Littérature et Littérature Comparée. Elle dirige le groupe de recherche d'Études Littéraires et Technologies Digitales Hermeneia dans la même université. Sa thèse de doctorat en Philologie Romane portait sur le sujet de la folie au Moyen Âge et sur sa représentation dans les textes et dans l'iconographie.